

# Padesátá léta 20. století v českém sochařství

JAROSLAV SEDLÁŘ

O tom, k jakým obrovským změnám došlo v moderním sochařství, svědčí kromě stylových proměn, nových ismů, tendencí a směrů také naprosto nové teoretické chápání a výklad estetických kategorií. Týká se to především nového pojetí tvůrčí práce s hmotou a vlastnostmi její trojrozměrné objemovosti, například v land artu nebo ve světelných plastikách, dematerializovaných světlem, kde se jedná toliko o pomyslný objem, v používání termoplastických pryskyřic se zrcadlovým lomem, stejně jako v plovoucích, vzduchových, ohňových a kouřových plastikách. Jde o proměnu hmatového smyslu, pokud ho lze v některých případech vůbec ještě v moderních sochařských projevech nalézt, často nahrazovaného optickým smyslem, jak to kdysi navrhoval Adolf von Hildebrandt, smyslem který ovšem patří také do oblasti prostorového vnímání. Pojem sochařství je tedy historicky proměnný a právě v moderní době se mění objevem nových materiálů, které jsou vždy z počátku pociťovány jako neúspěšné, cement, pryskyřice, umělé hmoty nebo užitím odpadů, odhozených předmětů, až banálních objektů. V neposlední řadě ho mění i nové techniky, vypalování, svařování, vytrhávání částí povrchů nebo struktur a podobně.

Při klasifikaci umění řadíme výtvarné umění do umění prostorového, a to dále třídíme na architekturu, sochařství, malířství, užité umění (umělecké řemeslo). V sochařství pak rozlišujeme sochařství a plastiku. Tzv. sochařství vychází z vlastností materiálu a z povahy techniky. Sochařství, z lat. *sculpere* – tesat, řezat, v minulosti také glyptika, z řec. *glyphein*, rýt, dlabat, je označení pro umělecké rytí nebo řezání tvrdých minerálů, drahokamů, polodrahokamů, kovu a skla. Sbírkou nazývané glyptotéky schraňují nejenom glyptiku, ale i sochy, zejména antické. Sochařství tedy vzniká ubíráním, odebíráním z hmoty, otesáváním kamene nebo dřeva. Plastika, řec. *plazzein*, formuje něco, co se klene ven; hmotu přidává modelováním hlíny, vosku, tj. nanášením. Sochařství vzniká přímým opracováním materiálu, který je konečný, kdežto plastika může být i odlitkem, tj. pozitivem formy, jež je negativem modelu. Model bývá z jiného materiálu, např. hlíny, vosku, a modelér jej musí zpracovat se zřetelem ke konečnému materiálu, do něž model bude odlit, např. do bronzu. Z tohoto hlediska se pojem originálu kryje u sochařství s pojmem unikátu. U plastiky je unikátem model, za originál je však podle současné dohody považováno až pět jeho odlitků v materiálu. Sochařství je vytvářeno podle modelu přenášeného tečkováním na materiál,

kamenný blok, dřevo, a opracovávaného nástroji, špičákem, vrtákem, dlátem, zubákem, rašplí, nebo stroji, kováním, řezáním, svářením, kdy se sochařova ruka sochy vůbec nedotkne. Sochy mohou být sesazovány z částí pomocí čepů a tmelu, pokud to statické síly materiálu dovolí. Taille-directe je pak přímé vytváření díla sochařem, který z přípravné práce vylučuje nejen reprodukčního kameníka, ale i model a realizuje svou představu přímo. Podle funkce jsou sochy a plastiky závažnou součástí vnějšku a vnitřku architektury (i jako reliéf), urbanistického či přírodního prostředí, nebo nemají toto určení předcházející vznik díla. Takové sochy označujeme za volné a jsou určeny uměleckému trhu, tj. neznámému kupci a pro neznámé prostředí. Pojem volné sochy však označuje i sochu prostorově volnou, tj. nazíratelnou ze všech stran, na rozdíl od díla, které je zčásti spojeno např. s hmotou zdi, jako je tomu u reliéfu. Mezi sochou a plastikou se objevuje mnoho mezních typů, je mezi nimi např. drátová socha míněná jako prostorová kresba apod. Motivem sochařství je lidská postava, ale také zátiší, na reliéfech i krajina a architektura, dále ornament, arabeska, symbol, znak apod., vyslovující i abstraktní skutečnost, např. biologické a sociální rytmy, procesy, kosmické síly, světlo, pohyb, pulzaci, dialektiku protikladů. Materiálem sochy může být cokoli, s čím se spojí dobová výtvarná citlivost a poznání významu; přijetí materiálu sochařstvím je vždy historicky podmíněno. Na volbě materiálu se projevuje jak sochařské téma vyplývající ze světového názoru sochařova, tak obsahový záměr. Např. účelné předměty pozvednuté k estetické funkci jako objekty mohou být nazírány za jistých společenských okolností jako jediná a pravá umělecká hodnota moderní doby, ale zrovna tak jimi může být vyjádřen kritický odstup od doby, romantická ironie vůči konzumnímu zaměření společnosti ap. Tradiční pojetí sochy



Jean Fautrier, Hlava zajatce č. 2, 1945



Jean Dubuffet, Namalováno, 1955

je figurativní a odvislé od optické skutečnosti. Ovšem už na počátku 20. století z kubismu vyšla sochařská avantgarda. Byl tu však ještě klasicismus a mezi ním a avantgardou uvízlo několik sochařů, v podstatě figuralistů, Giacomo Manzú, Marino Marini, Marcello Mascherini, Emilio Greco, Ernst Barlach, Wilhelm Lehmbruck, Gerhardt Marks, Ewald Mataré. Na rozdíl od nich se s klasickou lidskou postavou v letech 1906–1916 rozešli už André Derain, Pablo Picasso, Constantin Brancusi, ale i Umberto Boccioni, Raymond Duchamp-Villon a další, kteří měli odvahu tradici odvrhnout. Nahradili ji příklonem k archetypům, k hranolovému nebo čtvercovému kamennému bloku a k hrubě řezanému dřevěnému špalku. Nebyla to ovšem žádná inovace, ale návraty. Sochařství stejně jako malířství v té době hledalo inspiraci v daleké minulosti, ve starověku, v lidových a primitivních kulturách. Kromě toho měly pro moderní umění přímo zakladatelský význam teze Paula Cézanna, který prohlásil, že vše v přírodě se formuje podle koule, kužele a válce.

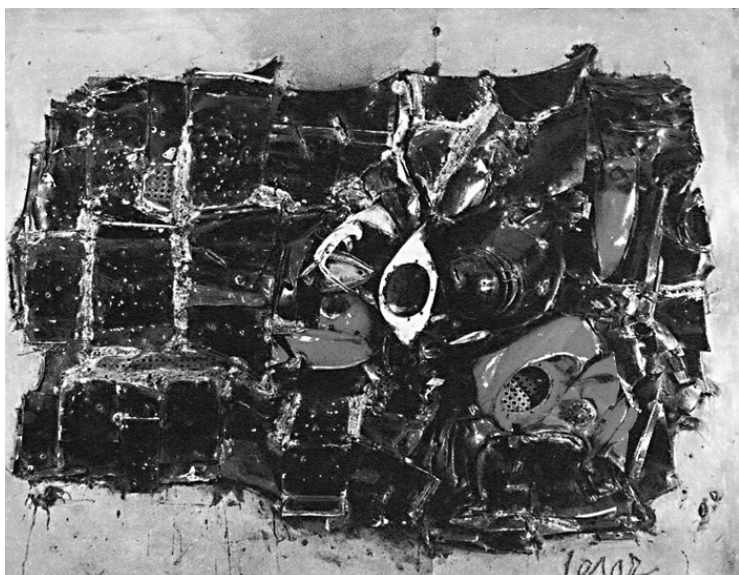
Ještě razantnější novotou v rámci kubismu bylo zavedení nového sochařského námětu, a to zátiší, které bylo dosud doménou malířství. Picasso a Braque vmalovávali do svých obrazů kytary, sklenice, mísy a jako náhradu za reálné věci vlepovali kusy tapet, noviny, napodobeniny pletených košů, etikety, karty. Těmito objets trouvés uvedli do umění objekt. Objekt se stal náhle téměř stejně hodnotným dílem jako socha, zejména později a na počátku druhého desetiletí mohla být proto plastika také konstrukcí ze železa, sádky, kartonu, drátu, nebo mohla vyrůst z abstraktního gesta a postupně ji mohlo ve 20. století reprezentovat i světlo, pohyb, zvuk, elektřina nebo pouhý průmyslově vyrobený předmět.

Návrat k archaickým zdrojům vztahu člověka k přírodě, k archetypům a k mýtům, k původnímu stavu lidské kultury se stal ozdravným prostředkem proti vlast-

ní akademické tradici, proti historismu 19. století. Ve 20. století, jak jsem již uvedl ve své knize *Ismy, umění 20. století*, je možné sochařství rozdělit, podobně jako v manýrismu, na proud expresivní a proud racionálně formový. To platí bezesbýt-ku i o moderním sochařství. Je třeba pouze připomenout, že pod oběma těmito proudy běží tradiční, vzhledem k modernímu umění konzervativní proud, který je daleko houževnatější v sochařství než v malířství a neustále vybublává na povrch, vždy tehdy, kdy na tradici lpící divák po něm volá, bohužel ovšem velmi často a silně u většiny státních a oficiálních zakázek. V tomto duchu u nás přežíval i po druhé světové válce nový klasicismus ze 30. let, který byl nesmírně vítaným uměleckým projevem pro doktrínu socialistického realismu. Většina figuralistů z té doby bez větších problémů a naopak pohotově do něho vplula, zejména když je stát začal podporovat vysokými odměnami a řády. Kromě Vincence Makovského, který se stal laureátem Státní ceny Klementa Gottwalda, národním umělcem, vysokoškolským profesorem i nositelem Řádu práce, to byla řada sochařů i zvůčných jmen, Karel Lidický laureát Státní ceny Klementa Gottwalda, nositel Řádu republiky, národní umělec a profesor na několika školách, Jan Lauda, tvůrce údajně nejlepší busty Vladimíra Iljiče Lenina u nás, laureát Státní ceny Klementa Gottwalda, nositel Řádu práce, národní umělec, Karel Pokorný, profesor na Akademii výtvarných umění v Praze, laureát Státní ceny, národní umělec, nositel Řádu republiky a mnoho dalších, kteří ochotně vytvářeli monumentální díla, která nesla odlesk státní korupce. Ta vyvrcholila, když byla určena částka 1 % z každé velké architektonické zakázky na uměleckou výzdobu. To vedlo ke spolupráci



Jean Dubuffet, Ulice s muži, 1944



César, Reliéf, 1960

architektů a ostatních umělců, především sochařů. Tato spolupráce dostala časem název skulpturalismus v české moderní architektuře. Nejvýznamnější monumentální stavbou, která už usilovala o tuto spolupráci, o monumentální uměleckou výzdobu, byla Pragerova budova parlamentu v Praze, jako sídlo společenské instituce. Uvádím zde část textu z Akademických Dějin českého výtvarného umění: „Po nástupu Husákova režimu z ní zbylo chabé torzo. Na střechu nového traktu se ještě podařilo osadit obří mobil Jiřího Nováka, strop jedné ze zasedacích místností kráší textura Čestmíra Kafky. Chybějí však plastiky Olbrama Zoubka a Evy Kmentové pro vstupní síň a především Chlupáčův *Plamenonosič*, kterého chtěli architekti zavěsit na obelisk po boku parlamentu, aby tak uctili oběť Jana Palacha.

Vybavovat veřejné i jiné budovy výtvarnými díly bylo v padesátých i šedesátých letech běžné. Nešlo však o praxi, o jejímž smyslu se nepochybuje. Meziválečný purismus a funkcionalismus architekturu od ostatních umění odloučily. Teprve debaty o moderním monumentalismu obnovovaly od konce třicátých let svazek mezi umělci a architekty. Na Západě propagovaly ideu nové syntézy kroužky kolem Le Corbusiera a Sigfrieda Giediona, u nás hlavně spolek Mánes. Konzervativní, o tradici klasicismu opřenu variantu novodobého Gesamtkunstwerku přinesl socialistický realismus první poloviny padesátých let. Bruselské syntéze všech uměleckých oborů bychom do jisté míry mohli porozumět jako modernistickému naplnění tohoto socialistickorealistického kadlubu.

O tom, že právě syntéza uměleckých oborů, které už teď mají nárok na moderní formu, se stane specifickým rysem socialistického umění a architektury,

znakem, jímž se humanismus sociálně spravedlivého řádu odliší od asyntetických sklonů Západu k individualismu a atomismu, chtěly domácí scénu přesvědčit už komentáře české expozice na EXPO 1958 v Bruselu. Umění se nemělo podílet na utváření nového socialistického slohu jen příspěvky na velkých výstavách – jako byl Brusel a jeho pražská replika v roce 1960 – a na monumentálních budovách – ze kterých si svůj Gesamtkunstwerk v neporušeném stavu dodnes uchoval snad jen brněnský hotel International (1958–1962). Umění ať pronikne všude tam, kde lidé žijí, pracují a odpočívají; na sídliště, do továren, do parků, na plovárny a na stadiony. Aby se tato vize naplnila, museli investoři pro výtvarná díla uvolňovat jedno procento z prostavěných peněz: opatření, které tehdy i v kapitalistické Francii prosadil ministr kultury André Malraux.

Dobrý vkus architektů Cubra, Filsaka, Pragera, Šrámků, Rudiše, kteří se dokázali probojovat k významným zakázkám a pečlivě si pro ně vybírali umělce schopné vyjít vstříc jejich prostorovým představám, z druhé strany pak slábnoucí vliv zdiskreditovaných socialistických realistů v uměleckých svazech a komisích, to vše vedlo k postupnému formování skupiny vynikajících sochařů, malířů a sklářských výtvarníků, kteří ke spolupráci s architekty od konce padesátých let přistupovali jako k poslání. Byli to například Stanislav Libenský a Jaroslava Brychtová,



Lucio Fontana, Natur, 1959–1960



Aleš Veselý, Kadiš, 1967–1968

René Roubíček, Čestmír Kafka, Olbram Zoubek a Eva Kmentová, Miloslav Chlupáč, Jan Koblasa, Aleš Veselý, Mikuláš Medek, Jiří Novák nebo Stanislav Kolíbal. Moderní dílo v architektonickém prostoru se v rukou těchto umělců proměňovalo v nový žánr, v nové médium, pro které se v šedesátých letech vžilo označení *realizace*.

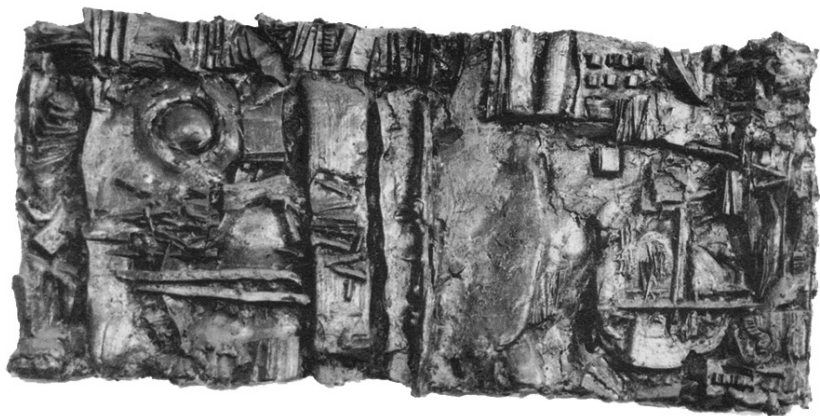
V rukou průměrných umělců a architektů však tento program rychle upadal v klišé. Na většině sídlišť – snad kromě Novodvorské a Lesné – se sochy bezúčelně usazovaly na trávnících. A ani na veřejných budovách nekončily smysluplněji než jako ušlechtilé doplňky nebo hezké *skvrny pro dekoraci*, jak si ve čtvrtém vydání *Space, Time and Architecture* (1961) posteskl rozčarovaný Sigfried Gidion. Nářky nad tím se táhnou celými šedesátými lety. A ozvou se i nad výsledky, na něž dnes vzpomínáme jako na podnětné a zdařilé, což například platí o liberecké akci *Socha a město* z léta 1969.

Jedno z východisek snad nabízela obnova křesťanské tematiky. Té se ujali Mikuláš Medek, Jan Koblasa, Karel Nepraš a Josef Istler v pracích pro chrámy v Jedovnicích a nedalekém Senetářově, v jehož architektuře z let 1969–1971 se Ludvík Kolek snažil napodobit skulpturalismus Le Corbusierovy kaple v Ronchamp. Jiný pokus o konceptuálnější přístup, opřený o existencialisticky laděné libreto básníků Jana Skácela a Adolfa Kroupy, představuje československý pavilon na EXPO 1970 v japonské Ósace.

Brněnští architekti Viktor Rudiš, Aleš Jenček a Vladimír Palla se v pojetí stavby i výzdoby ósackého pavilonu chtěli vyhnout mélange, směsce exponátů, jakou vytýkali Bruselu i nedávnému československému vystoupení na EXPO 1967 v Montrealu. Navrhli prostor svého díla jako otevřenou obesklenou halu, jejíž centrum zabrala převýšená závitnice kinosálu a shora ji kryla fragmentarizovaná mříž dřevěného stropu. Skácelův i Kroupův koncept *času radosti, času úzkosti a času naděje*, reagující už na neblahou zkušenost sovětské invaze, naplnila především monumentální skleněná plastika *Řeky života* od Stanislava Libenského a Jaroslavy Brychtové, obklopená neméně pozoruhodnými díly Čestmíra Kafky, Reného Roubíčka, Vladimíra Janouška, Stanislava Kolíbala, Jiřího a Jánuse Kubíčka. Celék, vyznamenaný zvláštní cenou japonské unie architektů, vyzníval jako ideální galerie, ba svatyně moderního umění, z jejíhož tragického tónu se vymykala jen Kolářova okolážovaná jablka.

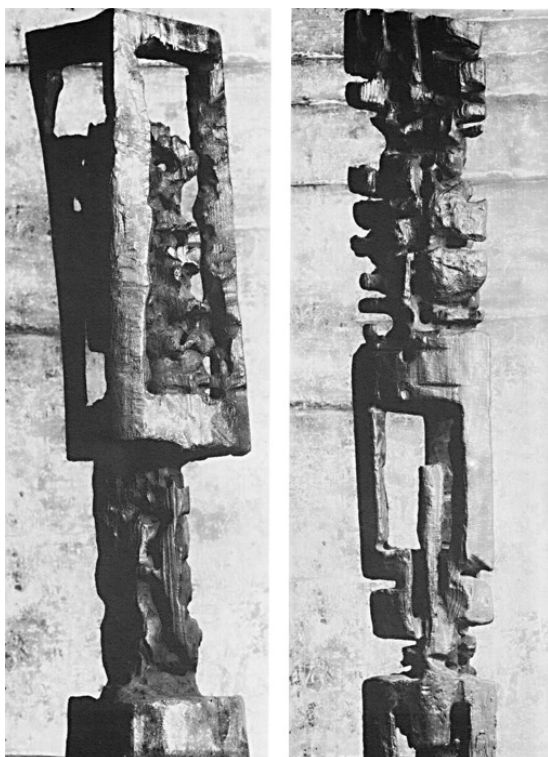
Přesto sochaři zahrnutí do skulpturalismu pracovali s tradiční estetikou. Jejich tvorba se nevymanila ze sochařského figuralismu a vycházela vstříc požadavkům monumentalismu, který často končil v travnatých parcích sídlišť, bez většího zájmu veřejnosti. Zcela ojedinělé místo v tomto prostoru zaujímali pevně semknutí surrealisté, kteří si po celá padesátá léta udrželi kontinuitu s předchozím vývojem a vůbec se nekompromitovali s vládnoucím establishmentem, ani s demokratizátory s lidskou tváří.

V padesátých letech (spíše ale až ve druhé polovině) dochází k postupnému uvolňování napětí, zvláště po kritice kultu osobnosti, a je charakterizováno nástupem mladých umělců, kteří se však většinou obracejí do minulosti, v níž hledají jakési znovuzhodnocení dějin českého moderního umění jako celku. Obracejí se k umění od secesního symbolismu až po Skupinu 42, jak dokládají dvě výstavy moderního umění, tzv. kuboexpresionistické generace s některými významnějšími solitéry (1957) a Umění mladých výtvarníků (1958). Z nich potom vyrostli hlavní



Jan Koblasa, Hlava, 1959





Jan Koblasa, *Klec*, 1963; *Král*, 1962

představitelé českého umění šedesátých let. Tento, v podstatě ještě střízlivý modernismus paradoxně navazoval na kubismus a fauvismus, na umělecké směry, které se plně rozvinuly už před první světovou válkou. Vzory se jim opět staly osobnosti, jakými byli Bohumil Kubišta nebo Jan Zrzavý, kteří ovlivňovali už generaci mladých umělců ve dvacátých letech.

Skutečně moderním ismem, navazujícím na současné světové umění, se ve druhé polovině padesátých let stal i u nás informel. Umělecký směr, zvaný *informel* se objevil v Paříži zhruba na počátku čtyřicátých let 20. století, kdy do Francie uprchli před nastupujícím nacismem umělci Wols a Hans Hartung. Ti odmítli kompoziční pravidla, racionálně organizovanou tvarovou strukturu geometrismu a pokusili se volně nalézanými znaky nebo spontánní rytmičkou barevných skvrn a linií bezprostředně vyjádřit duchovní podněty. Takové obrazy je pak třeba chápat jako spontánní gesta, jako psychogramy vnitřní představy. Označení informelní umění (*l'art informel*) použil kritik Michel Tapié ve studii *L'art autre* (Jiné umění, Paříž, 1952). Informel, který ovládl v 50. a raných 60. letech mezinárodní uměleckou scénu, našel příbuzné projevy v tašismu, v action painting, v art brut. Už ve Francii se k němu

vedle Wolse a Hartunga řadili Jean Dubuffet, Georges Mathieu, Henri Michaux, Jean-Paul Riopelle, Jean Fautrier a Jaroslav Serpan. K informelu se počítají dále také Jackson Pollock, Mark Tobey, Robert Motherwell, Willem de Kooning, Franz Kline, Asger Jorn, William Baziot, Antoni Tàpies, Alberto Burri, Sam Francis, Pierre Soulage, Gérard Schneider, Raoul Ubac, Serge Poliakoff, Giuseppe Santomaso, Antonio Saura, Emilio Vedova, André Lansky, Nicolas de Staël, Hans Hofmann, Otto Freundlich a Carel Appel. V Německu informel pěstovali především Bernard Schultze, Fritz Winter, Theodor Werner, Emil Schumacher a Karl Otto Götz, Sonderborg (Kurt Rudolf Hoffmann), Camille Bryen, Ernst Wilhelm Nay. Marcel Brion v knize *L'Art Abstrait* (Abstraktní umění, Paříž, 1956) k informelu počítá i některé italské umělce, jakými jsou například Afro (Afro Basaldella), Renato Birolli, Mattia Moreni, Gianni Dova, Roberto Grippa a Luigi Spazzapan. Jeden z prvních, který předjímal onu přechodovou fázi umění padesátých let, byl Jean Fautrier. Už v letech 1943–44, v době německé okupace Francie, ve svých obrazech-reliéfech hlav válečných zajatců, v oněch vyhaslých fyziognomiích vytvářel informelní díla nanášením pomačkaného papíru prosáklého olejem a modeloval reliéfně hlinou na plátně. Poté je odléval do bronzu v hrubých a nepravidelných texturách. Vytvořil tak několik *Ideogramů utrpení*, jak je později nazval francouzský ministr kultury André Malraux. Podobně vtíravě působí svými výtvary Jean Dubuffet, který po dvanáctiletém obchodním podnikání, v roce 1942, tedy ještě dříve než Fautrier, odvrhl povolání obchodníka a začal se věnovat umění. Svá umělecká díla začal sestavovat z nalezených předmětů a tím vytvářel novou estetiku. Odpadky všedního dne využívali pro svá díla sice už Kurt Switters a Hans Arp, ale teprve Dubuffet jimi vytvářel novou normu antikulturního *Art brut*. Inspiroval se přitom uměleckými projevy duševně nemocných, naivních umělců a dětských čmáranic na ulicích a na zdech domů, poetizoval materii, malé opovrhované věci všedního dne, prostý život lidí, zvířat a přírody. Stačily mu banální věci, které nacházel na každém kroku. V mnoha směrech užíval pseudonaivního, jasně ironického stylu, ve kterém vytvořil v roce 1947 několik portrétů hrdinů ducha, například Jeana Fautriera, Henriho Michauxe, kritika Michela Tapiése a Pierra, syna Henryho Mantise, kterým dal název: *Krásnější než si myslí*. V roce 1954 vymodeloval čtyřicet drobných plastik (*Sošky ohroženého života*), a to z novin (údajně z France-Soir), celulozy, železné strusky, cementu, úlomků lávy, mořské houby, ze zbytků provazů, skleněných střepů, a to ve velikosti od několika centimetrů až do výše nad jeden metr a podstatnou měrou tak posunul pojem sochařství. Informel postihl i Lucia Fontanu v jeho plodně se rozvíjejících *Concetti spaziali, Natura*. Do Čech informel pronikl v totalitním období padesátých let (udržel se zde do let šedesátých) a svou spontánností napomáhal ideji úniku od reality. To ho poněkud odlišovalo od umění západního. Diskuse vytyčila tři směry českého informelu. Nelze však souhlasit s prvním označením geometrická abstrakce, k níž tvoří opak. Z českých umělců se k informelu řadí Josef Istler a Vladimír Boudník. Někteří umělci (např. Mikuláš Medek, Josef Istler, Jiří Valenta či Bedřich Dlouhý) ohraničovali struktury na svých obrazech pravidelnými a hranatými útvary. Tvorba

Josefa Istlera je velmi blízká tvorbě Jana Kotíka a Mikuláše Medka, s níž na sklonku padesátých a na počátku šedesátých let představuje první vlnu českého imaginativního informelu. Ve svých litých *Obrazech* Istler slučuje iracionální konkrétnost s informelním gestickým automatismem v enigmatické celky. Z grafických listů můžeme připomenout cykly monotypů *Hlavy* a *Insinuace* z poloviny šedesátých let.

Vladimír Boudník vynalézal originální, netradiční techniky. Jeho grafiky nesou stopy probíjení, perforování, oxidování. Boudník fixuje syntetickými pojidly na povrch písek, textil, listí nebo dráty, a tak rozšiřuje škálu mimouměleckých materiálů, *Drásané kresby* (1957), *Derealizace* (1960–1961), *Magnetické grafiky* (1965). Díky těmto novým technikám je řazen i k sochařům a byl oceňován především nejmladšími průkopníky radikálního texturálního informelu na přelomu padesátých a šedesátých let, kteří ho také pozvali na obě ateliérové Konfrontace (1960).

Na sklonku padesátých let a na počátku let šedesátých se k dané problematice přiblížili mladí z již zmíněných Konfrontací (1960) a umělci z jejich okruhu, dále pak Robert Piesen, Jiří Balcar, Jan Kotík a další. Konfrontace byly dvě neoficiální, neveřejné konfrontační ateliérové výstavy, na nichž se v Praze v roce 1960 na základě názorové blízkosti i přátelství seskupilo radikální křídlo nastupující generace. Iniciátorem obou akcí byl sochař, malíř, grafik a kreslíř Jan Koblasa, který byl zaujat abstraktním expresionismem, tašismem a grafickým uměním Vladimíra Boudníka, ale také esenciální filozofií, konkrétní hudbou a literaturou; od sklonku padesátých let se vědomí tohoto rozměru pokoušel vyjádřit abstraktní výtvarnou řečí blízkou koncepcím evropského informelu. V rozmezí let 1958–1961 tvořil početné soubory obrazů, kreseb a grafik, jež reflektovaly syrový prožitek reality. V cyklu kreseb *Zeměměření* (1960) a v cyklu maleb *Finis terrae* (1961) vyjádřil představu o starozákonní podobě světa. Ty a ani četné plastiky z konce padesátých let, například *Králové*, *Hlavy* (1959), *Dvě poloviny* (1964), *Chvála zapomnění* (1968), nemají však nic společného s prehistorickými nebo totemistickými sochami, ani s nějakou jejich povrchní inspirací, natož s napodobením. Vyrůstají naopak z vnitřní tvůrčí potřeby primárního mýtu tvoření, z iracionálních symbolů, ve kterých se kondenzovala duchovní substance doby.

První výstava informelního malířství se uskutečnila na jaře roku 1960 v ateliéru malíře a grafika Jiřího Valenty; zúčastnili se jí Vladimír Boudník, Jan Koblasa, Jiří Valenta, Čestmír Janošek, Aleš Veselý, Antonín Málek, Zdeněk Beran a Antonín Tomalík. Druhá výstava se konala na podzim roku 1960 v ateliéru Aleše Veselého a zúčastnil se jí také Zbyšek Sion, Václav Křížek a fotografové Jiří Putta a Karel Kuklík. V těch letech, jak psaly četné kritiky, si každý umělec musel alespoň vyzkoušet abstraktní umění; všechny mladé umělce spojovala snaha vyrovnat se s fenoménem abstrakce, jež dominovala v poválečném světovém umění a již se dostávalo různých označení: jiné umění, informel či abstraktní expresionismus. V pracích, které jmenovaní umělci představili, bylo patrné ponaučení z tvorby Jeana Dubuffeta a Antoniho Tàpiese i důraz na novou koncepci výtvarné řeči,



Jan Koblasa, Mikuláš Medek, Oltář v kostele v Jedovnicích, 1963–1970

kteřá ztěžklými barevnými a syrovými hmotami netradičních materiálů a postupů exponovala existenciální pocity úzkosti a nejistoty. To platí zejména o *Triptychu* (1959) Jiřího Valenty a o cyklech jeho rozměrných *Koláží* (1960–1961), o *Obětině* a *Magickém obrazu* (1960) nebo zejména o monumentálním objektu *Kadiš* Aleše Veselého, o *Preparovaných obrazech* (1959), *Náhlych příhodách* a *Senzitivních signálech* (1963) Mikuláše Medka, o *Dekretech* (1960) Jiřího Balcara a o mnoha dalších pracích. Po Konfrontacích I a II se tvorba jejich účastníků diferencovala, jak ukázala Konfrontace III, která se konala v lednu roku 1965. Do druhé skupiny tzv. gestické abstrakce, charakterizované nánosem barev nebo kaširované hmoty, patří Antonín Tomalík, Antonín Málek a Zbyšek Sion. Do poslední, třetí skupiny, která je považována za nejvýraznější (umělci do obrazů vmalovávají i figury z reálného světa), bývají zahrnováni Jan Kotík, Jiří Balcar, Aleš Veselý. Volným malířským gestem a dobrodružstvím práce s barevnou skvrnou nebo drippingem byl uchvácen například také Andrej Bělocvětov, Rudolf Fila, Jozef Jankovič nebo Jan Kubíček, litou barvou Bohumír Matal, Dubuffetovým l'art brut, připomínajícím dětskou kresbu, Miroslav Šnajdr st. (viz například jeho *Tabule*, 1966, *Hokej podle mého syna*, 1967), kresbou gestuální abstrakce provedenou syntetickými laky Eduard Ovčáček a celá plejáda dalších.

Pro většinu mladých umělců je informel padesátých let, zvláště v plastice, přechodným stadiem. Blízkost k biomorfnímu a minerálnímu, k růstu a rozkladu je umělecký duch doby, ve kterém se spojuje nová svoboda tvorby s evolucemi materiálu. Thomas Lenk, Otto Herbert Hajek, Erich Hauser, Ernst Hermann, Jan Schoonhoven, ale také Paolozzi, César, Etienne-Martin, v Americe synkretický Peter Grippen a umělec keramik Peter Voulkos, John Mann – oni všichni prodělali svou informelní fázi nebo se dotkli informelu.

François Stahly, Zoltan Kémeny, bratři Armaldo a Giò Pomodoro zpevnili amorfni plynulé rysy informelu do rytmického vztahu dřívě, než se v roce 1960 systematizoval v obratu proti všemu rukopisnému subjektivnímu řádění a mřížkování. Nejstálejším informelním modelérem je Emil Cimiotti, přírodní lyrik bujných procesů růstu, které jsou současně uměleckými (tvůrčími) procesy. Snad jediný, který strávil informel v celém svém životním díle a přitom se také neštítel, jako v pozdních kašnách, i dekorativního a florálního stylu.

*Obrázky: Archiv autora*